

先锋与素朴：60年代出生的中国实验话剧导演漫议

厉震林

《上海戏剧》2004年第10期

—

在中国实验话剧导演群体中，二十世纪六十年代出生的实验话剧导演具有特别重要的地位。从某种意义而言，他们构成了中国实验话剧导演的最大群体，而且处于核心地位。在中国实验话剧的前期发展阶段中，三个代表性的导演林兆华、孟京辉和牟森，其中孟京辉和牟森都是六十年代出生的。后期的中国实验话剧发展过程中，又加入了六十年代出生的张广天、李六乙、任鸣和田沁鑫等导演。虽然各人实验美学思想并不完全相同，甚至有相互矛盾和对立之处，但是他们都从关注历史开始转向关注自身，具有一种个人主义的自由气质。他们从探索话剧的寓言体例中开始逃脱，而进入一种状态写作，具有一种六十年度的精神情结。

这些六十年代出生的实验话剧导演的话剧作品，大多思想情绪比较低沉，而且，多数采取一种暴力语言手段，剧中人物对于矛盾解决方法，也大多选择一种非理性的激烈手法。他们在一种自我膨胀的主体意识之中，又必然遭遇权力制度和商业要求的两难处境，既无法获得主流社会意识形态的充分认同，又经历自身生存的经济困境。在传统的社会评判系统之中，他们是一群不知天高地厚的叛逆者，而在大众和商业的世俗眼光中，他们的戏剧作品令人不知所云，大多晦涩难懂，以至产生一种嗤之以鼻情绪。

在社会公众的普遍想象中，具有实验、先锋和前卫倾向的艺术工作者，不但在创作中具有一种超前和怪诞的姿态，而且，在现实生活中，也是行为古怪以及打扮奇特。六十年代出生的实验话剧导演也就成为了一种拼贴人物，人们可以根据自己的思想和文化意图，将他们任意拼贴成为某种人物形象。

即以张广天而言，没有接触过他的人往往会将他材料化和符号化，因为张广天的文化信号非常引起误解，支持和反对他的人，都会情不自禁地将他脸谱化。支持他的人，认为张广天的戏剧作品是文化思想领域的重大战役，打破了自由主义者不可战胜的神话，甚至在某种意义上将张广天当作青年思想的代言人。一位大学博士研究生给张广天来信称：“5月12日，我和几个朋友到人艺看了《切·格瓦拉》，当时我非常的感动，好几次都激动得热泪盈眶。回去时，我们走在长安街上，激动地谈着我们的感受，思考着剧中阐述的哲理。可以说，那天晚上的感觉从来没有过，也许以后也不会有，因为当时我们有的几乎都是激情、兴奋和因为有了这样的文艺作品而产生的由衷的高兴。真心地感谢你们，我向你们以及和你们一样的人们（真正的人，指出时代方向的人）致敬，并希望你们能够更多地创作出这样的作品。你们的事业是不朽的！”，“5月20号，我们带领我系60多个同学看了这部剧，对我来讲，不像第一次那样激动，更多的是理性的思考。那次演出是最后一场，我看到有的演员演着演着自己都哭了，整个的演出气氛是很好的。演出结束后，我曾经和您谈过，希望邀请您来我们系和党员座谈一次，您很爽快地答应了。为了扩大影响，我们几个人作了一块大宣传板，其中就有您写的《站在劳动阶层一边》那篇文章。”这里，将张广天作为了一个“真正的人，指出时代方向的人”，^[1]在大宣传板上贴是他的文章，还邀请他到系里和党员座谈一次，几乎将他当作了青年的思想导师。一位“老兵”也给张广天来信说：“我是一个在真正战场真枪实弹战斗过的老兵，你们的演出深深感动了我，我在热泪盈眶中为国际歌击掌助势。感谢你们为被低靡媚俗充斥了的文艺舞台带来了阳刚清新的春风，我代表老兵网友们向你们致以崇高的军礼！”，“格瓦拉失败了，格瓦拉的精神该不该颂扬？我们干了几十年革命，难道真要在商品经济的威慑下，向自己的敌人——资产阶级臣服吗？刘青山辈出说明了什么？真的就制服不了他们？正义之剑何时高悬？”^[2]老一辈的同志也为张广天他们的演出“击掌助势”，认为它使人们产生了一种反思与启迪。

与此相反，反对他的人则将他描绘成为一个对观众发功和给演员洗脑的巫师，张广天将格瓦拉、鲁迅、孔子等文化名人，改装成为一种面具，套在自己脸上，将剧场变成一种道场，利用迷狂的剧场效果进行布道，将本来还有一点清醒头脑的观众弄得懵懵懂懂，成为一群狂热信徒，实质上是借助于观众在特定氛围中缺乏防范的心理状态，从而对观众实现一种欺骗和愚弄，也就是利用观众的弱点来满足自己的虚荣。他将从文化大师那里抄来的格言，作为自己的精神控制手段，以一种巫师的身份凌驾于社会公众之上，而且，利用商业和媒体进行煽风点火，以一种巫师惯用的佯装癫狂的伎俩，面对社会公众。他如同所有的巫师一样，总是在变换着花样暗示社会公众，他就是精神大师和思想圣人，他要求观众和他在一起，在道场上体验一种集体精神疯癫，这是精神骗子一种共同的嘴脸，而且，由于精神骗子是恐惧动作的，需要让人进入一种默想状态，动作对于精神骗子是一种威胁，因而文化巫师是以动作作为本体的戏剧的敌人。张广天将小剧场话剧变成了二十世纪某一特定时代的活报剧，还给它贴上“实验”的标签，而且，洋溢着一种文化巫师的自鸣得意，甚至长期以来潜伏在他意识深处的缺憾，在这种瞬间得到了一种补偿，观众成为了他装神弄鬼的道具。

在这种评价中，张广天成为了一个文化巫师和精神骗子，而且，似乎颇有些阴险和狡诈，他利用剧场的特定环境以及观众在剧场中的接受心理，进行一种精神布道，兜售自己的劣质思想，实现一种“理想”超度，将自己打扮成为一个文化革命英雄，从而使他一种遭受压抑的心灵，得到替代性质的满足。“张广天在诗人面前谈戏剧，在演员面前谈文学；在文化面前装泼皮，在观众面前扮演大师。他用文学征服了演员，再利用演员的表演征服观众”，“由于生活经历的关系，张广天身上集中了农民的狡猾与市民的精明。他一直在传统文化的英雄情结与商业利润的双重挤压下挣扎。一种双重人格和变态心理在支配着他，使他只能玷污‘做秀’这个商业词汇。数钱的时候，他就像一位老牌自由主义者；一转脸，他就挥舞着一根腐朽的左派狼牙棒”，^[3]张广天的“双重人格和变态心理”以及“农民的狡猾与市

民的精明”，也就使他成为了一个文化妖魔，他的戏剧作品属于一种精神吸毒。曾经有一位刚刚从大学毕业分配到一个颇具影响的周刊工作的记者，非常有兴趣地采访了张广天，回去以后将采访稿整理出来，写出一篇文章交给主编，没有想到主编为此勃然大怒，严厉地训斥道：“你是什么脑子？采访谁不行偏要采访张广天？这人是个恐怖分子！”而张广天自己认为他并没有说了什么，只是谈论了一些被当时正统人士称之为“左翼”色彩的创作杂感。张广天和沈林、黄纪苏曾经策划举办一个杂志，可以让一些长期遭受压迫的声音能够具有一定的发言权和传播权，并将它定名为《舞台》，也即包含着可以展示各种艺术形式和艺术观念的自由空间。经过一段时间努力，稿子凑齐，送去审查。一位负责审稿的大学者称：“张广天的那篇论唱片工业的不行，里面提到了帝国主义一词”，还对沈林、黄纪苏称道：“你沈林、纪苏，都是留英学美的，做什么不好，跟那个张广天搞在一起！他可是江湖上的盗贼。”^[4]

因为排演了红色主题的多部实验戏剧作品，也就使张广天成为了“新左派”、“作秀”的同义语，尽管张广天极端反对“新左派”，张广天曾经称道自己宁愿是“右派”，也不愿意是“新左派”，但是，一些社会舆论还是将他编排入“新左派”的材料系统。一些文化人士已经并不关心张广天排演的是什么戏剧，只要是论及了“新左派”、“作秀”等词句，就一定要拿张广天说事，甚至在无话可说的时候，也会把张广天“揪”出进行批评一番，因为被材料化和符号化了的张广天非常便于“使用”，可以颇为有效地达到一种批判的目的。张广天对此曾经自嘲道：“从2000年至今，领教受诲，名头繁多，吾辈小人窃以为，社会各界谆谆关爱、耳提面命，苦心体恤到如此无微不至之境地，而我等终日卖傻，装聋作哑，竟不知受恩图报，实为狼心狗肺之徒”，在某些文化人士的心目中，张广天实在是属于“戏剧白痴”和“文化丑类”。^[5]

对于张广天而言，有的论者将他作为青年思想的代言人，有的论者将他作为文化巫师和精神骗子，张广天也就成为了一种拼贴人物，人们可以根据自己的思想和文化意图，将他任意拼贴成为某种人

物形象。普通人没有接触张广天以前，对于他的外形确实容易产生各种想象，张广天在他导演的《切·格瓦拉》、《鲁迅先生》、《圣人孔子》、《红星美女》等话剧作品中，充满了一种高度强烈的文化暴力精神。他的《切·格瓦拉》，剧中人物只有正面和反面两种角色，正面人物都是男性，反面人物都是女性，而且，正则场场皆正，反则场场皆反，两种角色完全处于一种对立状态，演出尾声部分出现了《国际歌》，颇为类似文革时期的“样板戏”。正是张广天的强烈“左翼”色彩以及在戏剧美学上的暴力性格，社会公众往往会以为他的外形是充满奇特甚至颓废的，加上他的上海人的身份，总是以为颇有一种小资情调的，如同张广天自己所写的文字，“我再次闻到了初春丁香花的气息，再次注意到少女们含蓄的美——固定时间在同一车站候车的人，缜密的雨水和栖息在电线上的野鸟，引伸到海滨的铁路线，这一切都会引起我的关注”，^[6]故而张广天成为一种拼贴人物形象，也是颇为符合一种世俗常理的。

孟京辉在他的实验话剧作品中也表现出一种对于传统和观众的蔑视，例如他曾经如此评价观众在戏剧艺术中的意义，“如果观众是一种普遍的概念的话，观众从头到尾就应该受教育。他来剧场就是受教育的，包括娱乐也是他受教育的一种方式，对他进行残酷的打击，也是受教育的一种方式。从普遍的意义讲，观众是愚蠢的。你要相信你平时的思维，你把这种东西表现出来就完了”，“我的一个朋友说得好：我们艺术创作者对那些不要求进步的观众不负责任。他可以不看，也完全可以不喜欢，那是他的喜好，我管不着。如果我要让所有人喜欢，那我就是娼妓”，“我决不能把自己变成一个大众都喜欢的人，那样就没有个性了”，^[7]而对于传统的事物，他甚至认为都是一种“垃圾”，他的戏剧作品从头到尾都需要一种实验和先锋精神。孟京辉自称在攻读硕士研究生期间，他的一双眼睛就是充满了一种恨，觉得社会对他太不公平，而他在排演了《升降机》以后，在学校里基本上就属于没有人喜欢的那种人，甚至去借一个演员，老师也会阻止演员，认为孟京辉的做法是非法的。由此，也就构成了一种叛逆者的公众形象。

李六乙的戏剧作品，也表现出一种极端的实验性和先锋性。他导演的《原野》，充满着一种语言暴力，电视机、电冰箱以及抽水马桶都摆上了舞台，而且，曹禺原著的叙述结构也被调整了，演出从第三幕开始，第一幕和第二幕的主要情节被揉进了其中，李六乙甚至认为以前排演的各种艺术形式的《原野》，在理解曹禺原著上都存在着差错，从某种角度而论，可以说是没有读懂。许多观众表示无法看懂《原野》，而且，随着《原野》演出场次的增加，这种呼声越来越强烈，李六乙却认为他原来计划是要把原著后面的三分之一也要打碎，就是担心观众无法承受，才有所收敛了，“不是有意识地让观众看不懂，其实是完全按心理逻辑设置的。其实就是想让观众看一看戏还可以这样演，同时也刺激做戏的人做多种尝试，让你面对生活时也换一种角度去看问题。”^[8]李六乙导演的小剧场昆曲《偶人记》，舞台上出现了一条工业化传送带，上面运送着一些木偶人，而他的另外一部小剧场京剧《穆桂英》，则是将浴盆搬上了舞台，穆桂英和杨宗保在舞台上洗起了鸳鸯浴，在实验和先锋上走向了一种极限部位。

二

颇有趣味的是，六十年代出生的实验话剧导演在戏剧实践中采取了一种极端策略，而且在他们的言论中也不乏惊世骇俗的狂语，但是他们在现实生活中却是大多保持一种低调的姿态，外表显得颇为朴实。

接触过张广天的人，都会发觉他其实是一个相当平和的人。一位在电话里采访过张广天的人，他在事后称道，在电话里与张广天聊天，他的声音、语气和态度与他想象中的张广天相去甚远。在与他聊天过程中，内心经常会涌现出一种感动，虽然无法说清它的原因，是他的纯真和固执，抑或是他对于生活和艺术永不放弃的热情，而且，在聆听张广天的音乐、阅读张广天的文字以及他的自传《我的无产阶级生活》以后，也逐渐了解了材料化和符号化背后的张广天同样是充满着爱恨共鸣和挣扎追求的，他只是一个普通人，或者说是一个不媚

俗的普通人。张广天在外形上，除了在胸前佩戴毛泽东主席像章，成为他的标志，或者偶尔在帽子上面佩带五角星，颇有一点装酷，在穿衣打扮上经常是潦草得惊人。他长着一张“娃娃脸”，自称是永远长不大，而且，在他微笑的时候，脸上就会泛起酒窝，加上他薄薄的嘴唇，整个面部基本上没有什么棱角，只是在他简易的衣着外面，他抽烟时袅袅的烟雾后，一双眼睛里充满着一种专注而沉迷的亮光。

张广天在生活方面，显得非常温和与细心。一位记者曾经如此描述采访张广天的经过，对于采访地点，张广天主动提出来选择离记者较近的地方，对于具体场所也没有特别的要求，只要能够抽烟就可以了。后来他们选择了北京电影学院的黄亭子酒吧，几乎刚刚落座，张广天就开始抽烟，而且，从很近的地方可以看出他被烟熏黄的牙齿。对于别在胸前的毛泽东主席像章，张广天也作了解释，说它并不是为了作出一种革命的姿态，其实他并不需要什么姿态了，谁不知道他是一个“革命分子”呢。张广天认为自己是一个非常入世的人，喜欢一种民众生活的平庸而直白的感觉，他和普通民众之间的交流没有什么问题，只是和那些肚子里有点墨水但又不太多的人比较难以相处，与真正具有内涵的人相处起来也不会存在问题，而且，张广天一直在保持一种学生气，一种质朴、纯真甚至是幼稚的气质，坚守一种良知。张广天在世俗生活中，显得非常实际，他觉得在北京的生活，最好是先购买房子，这是最为重要的，然后可以考虑买车，如果是想开车出去游玩，可以去二手车市场，八千块钱左右的吉普车就足够了。对于爱情观念，他是一个相信爱情的人，他总是和相爱的人一起进取和奋斗，否则，他写歌、排戏和从事其它文艺活动，就只是属于一种干活，而没有创造，但是，爱情不是天上掉下来的，它好比是才华，虽然需要一种禀赋，但是，更为重要的还是要悉心培育。如果在事业和爱情之间进行选择，张广天会选择爱情，因为在他看来，事业的终极是爱情，事业是为了塑造和完善爱情。从某种意义而论，事业是法，爱情是佛。释迦牟尼遗言有云：“法是无边的，佛是永恒的。”一切法的目的，都是为了抵达觉悟彼岸。人如果没有了信仰，或者说是价值观破灭了，人也就变得一无所有了。孔子曰：“礼失求

诸野”，国家没有礼法，则可以向民间学习，而张广天是“礼失求诸爱”，爱情是通往真理的唯一道路。

张广天对待批评态度，虽然有时火药味非常浓，甚至使用一种“棒喝”或者所谓“定点爆炸”方法，他也是为了气人以及为了夺人视听，因为双方都没有建立起一种心平气和的平台，他也就只能以革命的炒作对付反革命的炒作，但是，他仍然时常表现出一种谦和的姿态，例如对于批评，他认为最好是具体分析他的戏剧作品，能够给他一些指教，帮助他提高思想和创作水平，而不要仅仅纠缠于他如何作秀的姿势，至于他的人品问题，如果以后有机会接触或者共事，自然就会了解，真的假不了，假的真不了。他在《红星美女》的节目单上写道：“我可以躲在阁楼里写诗，也可以坐在大街上吟唱，但我今天站在剧场里演出。从诗到音乐，再到戏剧，我已知道应该怎么做，但我必须向大家学习。从今天开始，我要比以前更加努力地向公众的世界学习，向公众的一切个体学习。勤勉而谦虚，这样才好更勇敢地判断和否定。”这种“勤勉而谦虚”的态度，也是张广天性格结构中的一个组成部分。张广天对于他的自传《我的无产阶级生活》，他认为它绝对不是一个成功艺术家的自传，出版社的广告语称他是“一个空手套白狼的行动主义者”，他以为是颇为准确的。他没有家庭背景以及从事艺术的同学圈子，自然更加没有各种丰富的社会资源，他来到北京时属于一贫如洗或者说是一无所有，他写作此书的目的之一，就是想告诉那些渴望理想的人一点经验，如果说他还有一点成绩，也是他诚实做人的结果。

正是因为张广天的世俗生活状态，有些论者从生理上怀疑他的艺术品质，因为张广天太不符合大众对于实验和先锋艺术家的想象经验，他略微有一些发福，没有长发披肩以及奇装异服，而且，还要从事家务劳动，对人也是比较热情，愿意进行一种公共关系交流，这种朴实外表以及生活风格，似乎难以与从事实验和先锋戏剧创作的艺术家的联系在一起，构成了一种导演真实生活和虚构戏剧作品之间的差异状态。

孟京辉的外表也是十分平易，发型和衣着都没有刻意修饰，也没有一种眉头紧锁的冷峻或者严酷神态，面部显得有些微软，不高不低不直不驼的形体同样显得有些微软，颇有一种厚朴的感觉，甚至显得有点可爱。虽然孟京辉自称在从事实验戏剧工作以后，逐渐变得能够表达起来，甚至有的论者认为他的说话语速十分快捷，甚至会随时出现一种连锁式话语爆炸，而且，他的实验话剧在经历了一种舞台革命体验以后，人们担心它会逐渐地走向风格化或者模式化，孟京辉却是声称自己的戏剧招数还有很多，但是，孟京辉在现实生活中还是保持了一种平民和大众的状态。曾经有一位记者采访孟京辉，询问他是否算是比较“酷”的人，孟京辉认为自己应该不算，但是，他又认为自己的实验戏剧作品非常“酷”。

李六乙的外表同样一点也不前卫，而且，处世也是颇为谨慎内敛。大概由于身材比较矮小，讲话声音较为细弱，字句斟酌，在倾听别人说话时，经常耸起一脑门子皱纹，加上一种平头发型，显得认真而又平实。现实生活中的任鸣，也没有同龄人容易沾染的轻浮和张狂的通病，穿着非常随意自然，而且，在言谈举止之间常常会流露出几份稚气，颇有一种古朴之风，任鸣也曾经认为自己是属于穿长袍马褂类型的。田沁鑫在现实生活中也很平实，虽然有时在家里也想是否弄一个黄头发发型，或者其它特别酷的事情，但是，实际上是不可能的，她的生活状态是较为单一的。

三

六十年代出生的实验话剧导演，虽然在戏剧作品中表现出了强烈的前卫性格，正如孟京辉所宣称的：“对创作者来说，实验戏剧要不遗余力地往前走，永远愤怒和叛逆，然后否定自己，不怕失败。实验戏剧是一种姿态，你必须有这个姿态，才能大无畏地往前走”，^[9]但是，他们在实际生活中却并没有采取相同的姿态；虽然他们也充满着一种风头主义情怀，然而，在外表上大多表现出一种低调的生活态度，构成了一种实验戏剧作品和导演外表之间的悖论状态。

这种两者之间矛盾的结构关系，实质上蕴含着某种动机，尽管可能是自觉或者非自觉的，却是折射了六十年代出生的实验话剧导演精神人格的微妙之处。

首先，六十年代出生的实验话剧作品在现实生活中的朴素外表，是可以排泄或者疏导实验戏剧作品以及各种戏剧言论所带来的有形和无形的压力，由于他们在实验戏剧排演中对于传统戏剧或者常规戏剧的美学暴力打击，必然产生一种反弹现象，从而给他们的世俗生活和创作活动带来各种各样的阻碍力量。孟京辉曾经发怒，他认为这么多年做出了如此多的事情，并没有人说过他好，他是在一种凶险的生存环境中发展过来的，而且，需要在这种凶险的局面中继续进行下去。张广天也被有的论者称之为文化巫师和精神骗子，“他试图用几颗伪文化的尖齿，将完整的戏剧表演咬个漏洞百出，然后塞进他剽窃来的文化私货。他还试图用精神巫术控制整个剧场，自己充当一位

‘布道者’。”^[10]六十年代出生的实验话剧导演在戏剧活动中已经遭受了各种压力，他们的风头主义情绪处于一种被非议甚至被围剿的境地，如果在自身外表上继续采取一种“永远愤怒和叛逆”的策略，发型古怪或者奇装异服，他们就要在两条战线上迎接来自社会各种势力的怀疑和批判，外表因素必然加深这种被非议或者被围剿的深度和广度，甚至可能涉及到道德的成分，从人格上质疑六十年代出生的实验话剧导演的精神素质。他们在外表形态上采用一种低调风格，至少可以避免给由于从事实验戏剧活动所带来的压力增加更多重量，甚至可以冲淡甚至化解由于从事实验戏剧活动所带来的压力，也可以减轻对于他们道德因素的怀疑程度，因此，它包含着一种颇为微妙的内在玄机，以自己外表的一种平易风格，“以至于使他常能巧妙地隐匿在芸芸众生之中，从而能使自己躲避危险与横祸。”^[11]

其次，六十年代出生的实验话剧导演，对于戏剧具有一种强烈的热爱，甚至是选择了戏剧作为自己的生活方式，渴望着通过戏剧实践活动来净化和升华自己的人格品位，故而他们对于戏剧都很投入，孟京辉认为自己整天考虑的都是戏剧，他没有什么嗜好，与烟酒、麻将都无缘，家里的电视机也没有天线，因为如果安装，需要二百元

钱，孟京辉觉得挺贵的，就没有去安装，只能看 VCD，有时还需要经常拍它，电视机才会有影，孟京辉自称平时是过着猪狗不如的生活，但是，他到了排练场，就像换了一个人似的，觉得自己充满了智慧和快乐。任鸣也是一个“戏痴”，每次排演一部新戏，他都像是迎接一场大战一样，得到排演完成以后，人都会整个儿瘦了一圈，戏剧已经融化成为他生命的一部分了，但是，任鸣的生活状态却是颇为简单。曾有记者描述他的生活情况，在采访之前，任鸣就告诉他们屋子很乱，希望他们不要介意，等到他们来了以后，发现这位北京人民艺术剧院副院长的宿舍，原来就是一个零乱的办公室，很小的屋子里几乎被各种书报资料侵占了所有空间，即使是沙发茶几也没有放过，他们最后总算找到了一块落脚的地方对他进行采访。正是由于这种对于戏剧的痴迷状态，六十年代出生的实验话剧导演也就过于注重一种精神生活，而对于物质生活的要求不是很高。孟京辉认为金钱对他来说并不重要，只要有吃有喝，有个地方睡觉也就足够了，关键是要做自己喜欢做的事情。这种对于精神生活的高度要求，自身外表也就成为其次的问题了，因为对于他们而言，精神的美丽比外表的美丽更为重要。

再次，也可能跟个人的生活习惯有关。作为一种生活方式，六十年代出生的实验话剧导演并不热衷于外表形象问题，而是喜欢在一种非常自然的生活状态中，甚至是一种天然的形态中，进行一种世俗性质的自由生活，而不愿意通过一种矫情打扮，影响自己随意的生活和自然的天性。田沁鑫觉得自己的生活非常平实，而且，从小就属于那种比较笨拙的孩子，虽然她有时也想活出一个张狂来，但实际上是没有这种可能的，在现实生活中显得质朴无华。孟京辉认为自己在少年时期就不招人喜欢，长大以后也不好看，可能也影响到了对于外表问题的关注程度。六十年代出生的实验话剧导演喜欢一种自然的甚至是独特的外表方式，也就构成了非常个人化或者私人化的生活习惯，在一种十分自然和随意的生活形态中，尽情领略一种充实而又丰富的精神生活活动。

【注释】

[1] [2] 刘智峰：《切·格瓦拉：反响与争鸣》，中国社会科学出版社2001年版第165页、第167页、第176页。

[3] [10] 张柠：《炮轰：张广天及小剧场里的巫术》，《南方都市报》2002年6月3日。

[4] 关于张广天经历的主编和大学者对他评价的两次遭遇，具体参见张广天：《我的无产阶级生活》，花城出版社2003年版第132页、第134页。

[5] [6] 张广天：《我的无产阶级生活》，花城出版社2003年版第47页、第130页。

[7] 许晓煜：《谈话即道路》，湖南美术出版社1999年版第139页。

[8] 卢燕：《我的柔情你也许不懂——李六乙拆解〈原野〉》，《北京青年报》2000年9月20日。

[9] 引自《孟京辉和林兆华的‘实验戏剧双簧’》，《三联生活周刊》2001年第1期。

[11] 沉睡：《灵光乍泄——漫游于空间、自由与死亡之境》，社会科学文献出版社2001年版第138页。

原载《上海戏剧》2004年第10期